

LA MÚSICA DE LOS FILÓSOFOS

MIGUEL ÁNGEL PALACIOS GAROZ
Catedrático de Música

RESUMEN: *Rousseau, Nietzsche, Marcel, Popper y Adorno, filósofos europeos de los tres últimos siglos, no sólo se interesaron filosóficamente por la música, sino que incluso llegaron a componer obras musicales. Se trata, pues, de conocer qué representó la música en sus vidas y en sus filosofías y cuáles fueron sus principales aportaciones a la filosofía de la música, además de analizar algunas de sus composiciones.*

PALABRAS CLAVE: Música. Filosofía. Filosofía de la música. Filósofos-músicos.

ABSTRACT: *Rousseau, Nietzsche, Marcel, Popper and Adorno, European philosophers from the past three centuries, were not only philosophically interested on music, but they even came to the point of composing some musical works themselves. Therefore, it is about knowing what did music mean in their lives and philosophies and what were their main contributions to the philosophy of music, apart from analyzing to some of such philosophers-musicians compositions.*

KEYWORDS: Music. Philosophy. Philosophy of music. Philosophers-musicians.

Tal vez sea Sócrates el primer filósofo compositor de música, según el testimonio de su discípulo Platón, quien pone en boca de Fedón el relato de las últimas horas de vida de su maestro y en concreto el siguiente diálogo que sostuvo con el joven Cebes en la prisión. Comienza hablando Cebes:

«—Respecto de los poemas que compusiste explicando las fábulas de Esopo, al igual que el himno a Apolo, otros, y ayer Eveno, me preguntaron qué significa el que, después de venido a prisión, los compusiste, no habiéndolo hecho nunca antes. Si, pues, pones algún cuidado en que tenga yo qué responder a Eveno, cuando otra vez me pregunte —que sé que me lo preguntará—, dime qué he de decirle.

»—Dile, Cebes, añadió Sócrates, la verdad: que no los compuse por querer llevarle la contra a él y la palma a sus poemas, lo que sé no fuera fácil; sino por tratar de saber qué significaban ciertos ensueños y así satisfacer a mi conciencia, dado el caso de que, repetidamente, me ordenaban componer tal clase de música. Tales eran los ensueños; que, en la vida pasada, frecuentemente me acudió el mismo ensueño, apareciéndoseme con diversa faz en diversos tiempos, diciendo siempre lo mismo: 'Sócrates, compón y ejercítate en la música'. Mas yo, en tiempos pasados, creí que lo que estaba haciendo era justamente lo que se me ordenaba y a lo que se me llamaba; y a la manera como animamos a los corredores, parecidamente el ensueño me animaba a hacer lo que estaba haciendo: componer música, que es la filosofía música suprema —justamente lo que estaba haciendo. Mas ahora, pasado el juicio, e impedida mi muerte por la fiesta de ese dios, me pareció ser menester —después de repetirme tantas veces el ensueño su mandato de componer la popularmente llamada música— no desobedecerle, sino hacerlo; que me es más seguro no irme de aquí sin haber satisfecho a mi conciencia componiendo los poemas, obedeciendo al ensueño» (1).

Lamentablemente no conocemos ni el himno a Apolo ni los poemas cantados sobre las fábulas de Esopo que compuso Sócrates en la prisión. Pero sí conservamos algunas obras musicales de cinco filósofos que vivieron en distintos países de Europa mucho tiempo después de Sócrates, concretamente en los tres pasados siglos. Me refiero a Jean-Jacques Rousseau, Friedrich Nietzsche, Gabriel Marcel, Karl R. Popper y Theodor W. Adorno. Estos cinco autores no sólo fueron músicos por ser filósofos —si es verdad que, como aseguraba Sócrates, “es la filosofía música suprema”—, sino por “componer la popularmente llamada música”. Incluso alguno de ellos afirmó hacerlo por vocación, que es el equivalente de esa llamada o mandato divino que oía Sócrates en sus sueños.

(1) *Fedón*, 60c-61a. PLATÓN, *Obras completas* (traducción de J. D. García Bacca). Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1980, vol. I, pp. 298-299.

JEAN-JACQUES ROUSSEAU

(Ginebra, 1712 - Ermenonville, 1778)

Rousseau reconoció que la música era una de sus pasiones. Refiriéndose a sí mismo en tercera persona, escribía en *Rousseau juez de Jean-Jacques*: “No he visto a ningún hombre tan apasionado por la música como él, mas solamente por aquella que habla al corazón” (2).

En *Las confesiones* afirma que su pasión por la música se la debía a su tía Suzon, que le cuidó tras la muerte de su madre a los pocos días de nacer él: “Estoy convencido de que a ella le debo el gusto, o más bien la pasión, por la música, que no se desarrolló en mí hasta mucho tiempo después. Sabía un caudal prodigioso de melodías y canciones que cantaba con una voz dulcísima” (3).

En esta misma obra, escrita en los últimos años de su vida, se refiere a los recuerdos y emociones que todavía despertaban en él aquellas canciones de su tía: “¿Quién diría que yo, viejo chocho, atormentado por las preocupaciones y los sufrimientos, me he sorprendido a veces llorando como un chiquillo al susurrar aquellos cantos con voz ya trémula y cascada? La melodía de uno de ellos, sobre todo, se me ha venido íntegra a la memoria [...] Me pregunto en qué consiste el conmovedor encanto que mi corazón encuentra en esta canción; es un capricho que no entiendo en absoluto, pero me es imposible cantarla hasta el último verso sin derramar lágrimas” (4).

Rousseau aprendió música de manera en gran parte autodidacta, lo que explica las dificultades y carencias que él mismo reconoce abiertamente en *Las confesiones*: “Fuerza es que haya nacido para este arte [la música], puesto que desde mi infancia me ha cautivado, y es el único al que he tenido un amor constante en todas las épocas de mi vida. Lo más sobresaliente es que, a pesar de haber nacido con esta predisposición, me haya costado tanto esfuerzo aprenderlo, y tan lentamente, que después de una práctica de toda mi vida jamás he podido llegar a cantar con seguridad a libro abierto” (5).

(2) Cfr. ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Escritos sobre música*. Universitat de València, València, 2007, p. 15.

(3) Cfr. *op. cit.*, p. 51.

(4) Cfr. *o. c.*, p. 14.

(5) Cfr. *o. c.*, p. 56.

En efecto, su actividad musical fue continua a lo largo de toda su vida: como copista de música, como profesor de música en ocasiones, como escritor sobre temas musicales (6), e incluso como compositor. Ciñéndonos a esta última faceta, que es la que aquí más nos interesa, se conservan las siguientes obras musicales de Rousseau: un acto de su ópera *Les muses galantes* (1745), la ópera *Le devin du village*, 83 canciones, 10 arietas y 3 dúos (7).

Le devin du village [El adivino de la aldea], ópera de estilo italiano, se estrenó en Fontainebleau en 1752, al comienzo de la “querelle des bouffons”, que se originó tras el éxito en París de *La serva padrona* [La criada patrona], ópera bufa de Pergolesi. La “querelle des bouffons” fue una controversia entre los partidarios de la ópera francesa, capitaneados por Rameau, y los defensores de la ópera italiana, representados por Rousseau. Éste prefería la naturalidad y simplicidad melódica de la ópera italiana, a la racionalidad y artificiosidad armónica de la música francesa. Al igual que en otros ámbitos de su pensamiento, también aquí proponía Rousseau una “vuelta a la naturaleza”, en este caso a la melodía, pues para él la música era sobre todo canto, entendido éste como lenguaje de los sentimientos.

El argumento de esta ópera o “intermedio en un acto” es muy sencillo. El pastor Colin abandona a su pastora Colette, para seguir a una dama de la nobleza. Harto del artificio y del lujo de la ciudad, y gracias a la intervención del adivino, Colin regresa a la aldea y a su amada Colette.

Veamos tres fragmentos de esta ópera. El primero (“À jamais Colin”) es un dúo de Colin y Colette, en el que ambos, tras el reencontro, expresan su mutuo compromiso de fidelidad eterna y su deseo de unirse en matrimonio.

El segundo fragmento (“L’art à l’amour est favorable”) es un aria que primero canta el adivino, repitiendo Colin su estribillo, y que completa Colette con una segunda estrofa, contestando el coro con el mismo estribillo. Aquí refleja Rousseau una vez más su ideal de

(6) Véanse sus ya citados *Escritos sobre música*, traducidos al castellano.

(7) Estas cerca de cien arias, romanzas y dúos de Rousseau fueron publicados en París tres años después de su muerte, en 1781, con el título *Les consolations des misères de ma vie*. En 2008 ha sido reeditada una selección de 23 arias de esta obra por el IAM de Valencia, incluyendo un CD con la grabación de esas piezas, interpretadas por la Capella Saetabis, que dirige Rodrigo Madrid.

la “vuelta a la naturaleza”, su preferencia por la sencillez, naturalidad e ingenuidad de la aldea, frente al artificio de la ciudad. Esta es la traducción de las dos estrofas:

*El artificio es favorable al Amor,
mas sin artificio el Amor sabe encantar;
en la ciudad se es más amable,
en la aldea se sabe amar mejor.
¡Ah! ordinariamente el Amor apenas sabe
lo que permite y lo que prohíbe; es un niño.*

*Aquí el Amor sigue la ingenuidad
de la simple naturaleza;
en otros lugares, busca
el brillo prestado del aderezo.*

El último fragmento (“Allons danser sous les ormeaux”) corresponde al final de la ópera. Es un aria en forma de rondó que canta Colette con su estribillo y sus dos coplas, y a la que responde el coro de los aldeanos repitiendo el estribillo. También aquí expresa Rousseau su preferencia por las danzas y cancioncillas aldeanas, acompañadas de gaitas y clarinetes, frente a los conciertos y ruidos urbanos. Este es el texto traducido del estribillo y de las dos coplas:

*Vamos a bailar bajo los olmos.
Animaos, muchachitas;
galanes, coged vuestros clarinetes.*

*Repitamos mil cancioncillas;
y, para tener alegre el corazón,
bailemos con nuestras parejas;
pero jamás nos quedemos solitas.*

*En la ciudad hacen mucho ruido;
pero, ¿son tan alegres en sus diversiones?
Siempre contentos, siempre cantando;
belleza sin afeite, placer sin artificio:
¿son equiparables todos sus conciertos a nuestras gaitas?*

En la ópera de Rousseau, Colette comenzaba cantando “He perdido toda mi felicidad”, tras abandonarla Colin. En los versos fina-

les, la misma Colette expresa su alegría y contento por haber recuperado a Colin tras su regreso a la aldea. Sin duda la moraleja de este sencillo intermedio en un acto es que la felicidad se encuentra siguiendo el camino de la naturaleza. Es lo que Rousseau le decía a su discípulo Emilio hacia el final de su novela pedagógica *Emilio o la educación* (1762): “No me aparté de la senda de la naturaleza, puesto que ella me enseñaba la senda de la felicidad. Ha resultado que eran una misma y que sin pensarlo la había seguido” (8).

FRIEDRICH NIETZSCHE
(Röcken, 1844 - Weimar, 1900)

“Quizá nunca se ha dado un filósofo que haya sido tan profundamente músico como yo lo soy”, escribió Nietzsche al director de orquesta Hermann Levi en 1887, al enviarle su partitura recién editada del *Himno a la vida* (9). En la correspondencia con su amigo el compositor Peter Gast afirmaba este filósofo-músico: “La música es con mucho lo mejor que hay; en el presente, más que nunca, hubiera querido ser músico” (10). Y en carta a Georg Brandes, en marzo de 1888, añadía: “Sin música, la vida sería para mí un error” (11).

Veamos hasta qué punto fue tan importante la música en la vida y en la filosofía de Nietzsche. Su amor a la música se desarrolló seguramente por influjo de su padre, de quien quedó huérfano a los cuatro años. Era un pastor protestante que tocaba asiduamente el piano. A los nueve años, su madre le compró un piano y Nietzsche empezó a estudiar música. A esa misma edad, el día de la Ascensión de 1854, oyó en la catedral de Naumburg el “Aleluya” de *El Mesías* de Haendel. Su emoción quedó reflejada en uno de sus esbozos autobiográficos juveniles: “Sentía que yo también debía unir mi voz a la del coro y me parecía que aquel canto era el de los ángeles, entre cuyas aclamaciones ascendía al cielo Jesucristo. *Inmediatamente*

(8) ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Emilio o la educación*. Bruguera, Barcelona, 1971, p. 608.

(9) MIKLOWITZ, Paul S., “Also sang Zarathustra. Reflections on Friedrich Nietzsche and Music”. *Piano Quarterly* (USA), n° 158 (summer 1992), p. 47.

(10) Cfr. FABRE, Florence, *Nietzsche musicien. La musique et son ombre*. Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2006, p. 135. Carta fechada el 25 de febrero de 1884.

(11) Cfr. *op. cit.*, p. 184.

tomé la seria resolución de componer algo parecido. Nada más salir de la iglesia me puse a la obra y cada acorde nuevo que lograba sacar del piano me producía una alegría infantil” (12). Así es como Nietzsche comenzó a componer e improvisar al piano.

En el otoño de 1868, pocos días después de haber escuchado el prelude de *Tristán e Isolda* y la obertura de *Los maestros cantores*, tiene lugar su encuentro con Wagner en casa del cuñado de éste, el orientalista Brockhaus. Su relación apasionada con la música y con la personalidad de Wagner está en el origen de su primer libro, *El nacimiento de la tragedia* (1872). Luego vino su ruptura con el compositor y su preferencia por los “ritmos ligeros” y las “melodías doradas” de *Carmen* de Bizet (13). Es lo que resumirá en su fórmula de que “hay que mediterraneizar la música” (14). Pero ni siquiera en sus dos últimos opúsculos de 1888, *El caso Wagner* y *Nietzsche contra Wagner*, negará el genio de éste y su admiración por *Parsifal*: “Admiro esta obra, quisiera haberla hecho yo, y ya que no la hice, la comprendo. Nunca estuvo Wagner tan inspirado como al final de su vida” (15).

La relación de Nietzsche con la música osciló entre la satisfacción que ésta le producía y la frustración derivada de sus propias limitaciones técnicas. “Soy demasiado crítico como para hacerme todavía ilusiones sobre mi posible talento”, reconocía en carta a Gersdorff, en julio de 1865 (16). Podemos decir que Nietzsche fue más un pianista improvisador que un compositor, y que su inspiración fue más armónica que melódica.

En sus últimos años de lucidez su relación con la música fue aún más intensa, asistiendo casi diariamente a conciertos, de los que daba cuenta por carta a su amigo Peter Gast. Y después de su ingreso en el manicomio, a comienzos de 1889, Nietzsche siguió tocando el piano hasta el final de su vida. Catorce años antes de iniciarse su locura, el 23 de diciembre de 1874, escribía a un amigo casi premonitoriamente: “En estas vacaciones no quiero saber nada de literatura.

(12) Cfr. SÁNCHEZ PASCUAL, Andrés, *El Nietzsche músico y su “Himno a la vida”*. Universidad Complutense, Madrid, 1990, p. 9.

(13) NIETZSCHE, Friedrich, *El caso Wagner. Nietzsche contra Wagner*. F. Semper y C^a, Valencia, s. a., p. 56.

(14) *Op. cit.*, p. 10.

(15) *O. c.*, p. 41.

(16) Cfr. FABRE, F., *op. cit.*, p. 68.

He reunido a mi alrededor, por el contrario, todas mis composiciones juveniles y con ellas prepararé un buen brebaje 'en el que se note la primavera', quiero decir, para que me recuerde mi juventud cuando yo sea viejo" (17). Esto lo decía un joven de 30 años que siempre vivió convencido de que el arte, y la música en particular, es una "gran estimulante de la vida, estimulante para vivir" (18).

Según Nietzsche, se es más filósofo cuanto más músico. Así lo escribió en *El caso Wagner*, en 1888: "¿Habéis reparado en que la música torna libre al espíritu, da alas al pensamiento y lo vuelve a uno tanto más filósofo cuanto más músico es?" (19). ¿Qué influencia ejerció, pues, la música en su filosofía? Podemos asegurar que toda su producción filosófica está inspirada por la música, desde su primera obra *El nacimiento de la tragedia* hasta sus dos últimos opúsculos ya citados, *El caso Wagner* y *Nietzsche contra Wagner*. Pero detengámonos, al menos, a comprobarlo en la que podemos considerar su obra más madura y musical: *Así habló Zaratustra* (1883-1885).

"Tal vez *Zaratustra* pertenece por completo a la música", reconoció el propio Nietzsche en *Ecce homo* (20). ¿En qué sentido? Algunos estudiosos, como Curt Paul Janz, biógrafo de Nietzsche y editor de su legado musical, han puesto de relieve su utilización en esta obra de formas musicales, como por ejemplo el rondó o la variación; o bien la inclusión en ella de cantos, con objeto de crear una atmósfera musical; o su preferencia por las metáforas musicales.

Pero es el propio Nietzsche quien nos lo aclara cuando escribe a Peter Gast, en abril de 1883: "¿En qué categoría debe ser clasificado en definitiva este *Zaratustra*? Yo casi creería que entre las sinfonías" (21). En efecto, ya en el plan de la obra, esbozado en Sils-Maria el 26 de agosto de 1881, la divide en cuatro libros, como los cuatro movimientos de una sinfonía, y aun explicita: "LIBRO PRIMERO en el estilo de la primera frase de la *Novena Sinfonía*" (22). Y, sobre todo, "*Zaratustra* pertenece por completo a la música" porque, como afirma Florence Fabre, aquí "Nietzsche se erige en filósofo-poeta [...] ins-

(17) Cfr. SÁNCHEZ PASCUAL, A., *op. cit.*, p. 7.

(18) Cfr. FABRE F., *op. cit.*, p. 179; texto escrito por Nietzsche a comienzos de 1888.

(19) NIETZSCHE, F., *op. cit.*, p. 8.

(20) Cfr. FABRE F., *op. cit.*, p. 218.

(21) Cfr. FABRE F., *o. c.*, p. 213.

(22) Cfr. *o. c.*, p. 215.

pirado por el espíritu de la música” (23), en un nuevo Sócrates filósofo y músico a la vez.

La producción musical de Nietzsche está integrada por un total de 74 composiciones, todas ellas publicadas: obras pianísticas, religiosas y la mayoría de ellas *lieder*, que son sin duda lo mejor de su obra musical. Así lo reconoce, por ejemplo, Florence Fabre cuando escribe: “Algunos de estos *lieder* constituyen bellos logros musicales, en los que se distingue la influencia de los grandes compositores románticos, pero con un sello personal y original” (24).

Refirámonos a continuación a cuatro de estos *lieder*. El primero, con forma estrófica, es el titulado *Nachspiel* [Postludio], compuesto por Nietzsche en 1863 sobre un poema del húngaro Sandor Petöfi (1823-1849), en el que el poeta expresa su deseo de retirarse al campo y allí morir tras contemplar una puesta de sol. La traducción dice así:

*Quisiera abandonar este mundo brillantemente representado,
en el que placer y dolor me tienen rodeado,
y quisiera retirarme, lejos de los hombres,
en un bello aislamiento silvestre.*

*Allí escucharía el rumor de las hojas
y oiría el murmullo del claro riachuelo
y el canto del pájaro, vería la puesta del sol
y por fin yo mismo perecería con él.*

El segundo *lied*, titulado *Verwelkt* [Marchita] es del mismo año y con un texto del mismo autor, que canta el amor perdido. Esta es su traducción al castellano:

*Tú eras mi única flor,
te has marchitado y mi vida está desnuda.
Tú eras para mí el sol radiante,
te fuiste y estoy rodeado por la noche.*

*Eras el ala más ligera de mi alma,
te quebraste y ya no puedo volar más.
Tú eras el calor de mi sangre,
huiste y yo tengo que sucumbir al frío.*

(23) O. c., p. 221.

(24) O. c., p. 60. Nietzsche escuchó, leyó y tocó los *lieder* románticos, por lo que no es difícil que le influyeran.

Este *lied* tiene también forma estrófica, aunque en el penúltimo verso (“Tú eras el calor de mi sangre”) modula al homónimo mayor, para terminar en una cadencia suspensiva sobre la subdominante menor, de acuerdo con el sentido del verso final (“huiste y yo tengo que sucumbir al frío”).

El tercer *lied*, *Es winkt und neigt sich* [Hace señas y se inclina], probablemente lo compuso Nietzsche al año siguiente, en 1864, y tal vez sea él también el autor del poema. El tema literario es el mismo que el del anterior *lied*. Aquí un sarmiento rojo, retorcido y deshojado es imagen de “la muerte del amor ardiente”. Veamos su traducción:

*Hace señas y se inclina extrañamente
en la ventana el rojo sarmiento
y me representa compasivo
la muerte del amor ardiente.*

*El sarmiento silvestre,
tan rojo como la viva sangre,
se inclina al igual que mi pensamiento
se mece en el flujo tranquilo.*

*Arriba y de nuevo abajo
inclina la cabeza como en un sueño.
¿Y si en mi ojo
acaso ve una lágrima?*

*Tú, silvestre sarmiento,
que has perdido hoja a hoja,
me dices que el amor
tiene un final doloroso.*

La forma musical de este *lied* es ABCA', cerrándose por tanto cíclicamente y cambiando sólo el último verso (“el amor tiene un final doloroso”).

El último *lied* que estudiaremos, *Gebet an das Leben* [Oración a la vida] fue compuesto por Nietzsche en 1882 sobre un poema de Lou Andreas-Salomé (1861-1937). Ésta, Louise por nombre de pila, era hija del general ruso, de ascendencia francesa, Gustav von Salomé y de una madre alemana. Andreas será el apellido de su marido, un orientalista con el que se casará en 1887. Lou fue una mujer muy

culta, bella y liberada, que tuvo amistad con Nietzsche, Rilke y Freud, entre otras personalidades de su tiempo. Pues bien, Lou von Salomé había escrito en 1881 el poema *Oración a la vida*, que entregó a Nietzsche un año después, en agosto de 1882, al final de la estancia de ambos en Tautenburg. A éste le entusiasmó el poema, pues vio en él la expresión de su filosofía vitalista, dionisiaca y trágica: la aceptación amorosa de la vida, incluyendo sus dolores, sus desventuras y aun su propia aniquilación.

Así que enseguida aplicó al poema de Lou la música de las estrofas de su *Himno a la amistad*, que había compuesto para piano en 1873, añadiendo tres compases de introducción y doce compases más al final. Este procedimiento de aplicar un texto a una música preexistente no le resultaba extraño a Nietzsche, aunque sin duda daba lugar a cierto desajuste entre música y texto. A pesar de ello, Nietzsche se sentía orgulloso de esta obra y así se lo expresó a Peter Gast en carta fechada el 1 de septiembre de 1882: "Quisiera haber compuesto un *lied* que pudiera ser ejecutado en público 'con objeto de *captar* a los hombres para mi filosofía'. Juzgue si esta *Oración a la vida* se presta a ello" (25). Y tan satisfecho se sentía de ella y a la vez tan consciente era de sus limitaciones técnicas que, en 1887, le pidió a Peter Gast que la arreglara para coro y orquesta bajo el nuevo título de *Himno a la vida*. Peter Gast era el pseudónimo, creado por Nietzsche, del compositor alemán Heinrich Köselitz (1854-1918), amigo y alumno suyo en la Universidad de Basilea desde 1875. Como ya hemos dicho, esta partitura se editó en 1887, aunque no llegó a estrenarse en vida de Nietzsche.

La traducción del poema *Oración a la vida* es la siguiente:

*¡Cierto es que te amo, enigmática vida,
tanto como un amigo ama a su amigo!
Haya gritado de alegría o haya llorado,
me hayas dado dolor o placer,
te amo con tu ventura y desventura;
y si has de aniquilarme,
me arrancaré con dolor de tus brazos
como amigo que se arranca del pecho del amigo.*

El perfil melódico de este *lied* es predominantemente descendente, finalizando en una semicadencia sobre la dominante.

(25) Cfr. FABRE, F., o. c., p. 129.

GABRIEL MARCEL
(París, 1889 - París, 1973)

“La música fue tal vez mi verdadera vocación”, declaró Gabriel Marcel en 1959 (26). “Mi camino ha sido el de un músico trasplantado a la filosofía y al arte dramático” (27). Como ya hemos hecho con los autores anteriores, estudiaremos la presencia de la música en la vida y en la filosofía de Marcel, apuntando algunos de los temas de su filosofía de la música, para concluir refiriéndonos a una de sus melodías.

La madre de Gabriel Marcel, que murió cuando él estaba a punto de cumplir los cuatro años, tocaba el piano. Su padre, melómano apasionado, cantaba con bella voz de barítono. No es extraño, pues, que él estudiara música desde niño y que, hacia los 14 ó 15 años, pensara en dedicarse a la composición. En su juventud, entre los 18 y 19, comenzó a improvisar al piano, costumbre que ya no abandonará nunca. Marcel reconocerá la influencia que en su vida y en su obra ejercieron las músicas de Bach, Mozart y Beethoven, o las de sus admirados músicos franceses Fauré (“la síntesis más misteriosa entre forma pura y emoción pura” (28)), Debussy y Dukas (de éstos especialmente *Pelléas et Mélisande* y *Ariane et Barbe-Bleue*). Así lo afirma en un artículo publicado en 1948: “Es muy claro para mí hoy que J. S. Bach ha sido en mi vida lo que no han sido ni Pascal, ni San Agustín, ni ningún espiritual; que he encontrado en el Beethoven o en el Mozart de las sonatas y de los cuartetos, y en infinitad de músicos, desde los románticos alemanes a los rusos y a los españoles, desde Rameau a Fauré y a Debussy, lo que ningún escritor me ha dado jamás” (29).

La música fue para el joven Marcel, privado de formación religiosa, como una comunión o alimento espiritual: “No sería quizá totalmente falso decir que, desde esta época [juvenil], la música constituía para mí un tipo de comunión, cuyo valor era tanto más precioso cuanto que mi familia no me había dado ninguna formación

(26) Cfr. DAVY, Marie-Madeleine, *Un philosophe itinérant: Gabriel Marcel*. Flammarion, París, 1959, p. 57.

(27) Cfr. PARAIN-VIAL, Jeanne, “L'esthétique musicale de Gabriel Marcel”. *Présence de Gabriel Marcel – Cahier n° 2-3*, Aubier, París, 1980, p. 94. Este volumen incluye 77 escritos de Marcel sobre música. La cita corresponde a su conferencia de 1959 “La música en mi vida y en mi obra”.

(28) Cfr. *op. cit.*, p. 81. “Meditación sobre la música”, artículo de 1952.

(29) Cfr. *o. c.*, p. 89.

religiosa" (30). La música le descubrió, pues, "la luz salvadora", le abrió "el camino de la Verdad" (31).

Entre 1945 y 1947, su esposa Jacqueline transcribió algunas de sus mejores improvisaciones o melodías sobre poemas de Rilke, Valéry, Chénier o Supervielle, entre otros. Sólo tres de esas melodías se encuentran publicadas: *Le Double*, sobre un poema de Jules Supervielle, *Mes Mânes à Clytie*, con texto de André Chénier (en este caso sólo la melodía, sin el acompañamiento de piano), y *Hommage à la Vie*, sobre otro poema de Supervielle. Según el propio Marcel, "estas melodías deberán figurar un día en una edición de mis obras completas. Tengo la convicción de que quienes sepan escucharlas encontrarán en ellas como una luz que ilumina las partes más personales y más secretas de mi obra" (32).

Veamos ahora cuál es el papel de la música en su filosofía. La música, nos aclara Marcel, "ha dado a mi pensamiento su más auténtico marco" (33). Y añade aún más: "La música es verdaderamente la capa más profunda" [de mi obra] (34).

Como en el caso de Nietzsche, Marcel emplea frecuentemente comparaciones y metáforas musicales, e incluso él mismo reconoce su "predilección invencible" por ellas (35).

Según Marcel, la música explica el carácter peculiar de su filosofía, no visual ni sistemática: "La experiencia de la música [...] es sin duda una de las que pueden aclarar mi pensamiento filosófico y, en particular, el hecho de que éste se oponga a toda tentativa de presentar una concepción visual de lo real, por así decirlo, y rechace toda Weltanschauung ["visión del mundo"] y todo espíritu de sistema" (36). Hasta tal punto esto es así, que él llega a definirse como

(30) Cfr. o. c., p. 92. "La música en mi vida y en mi obra", conferencia de 1959.

(31) Cfr. o. c., p. 100, en la misma conferencia.

(32) Cfr. o. c., pp. 99-100, en la misma conferencia.

(33) Cfr. TROISFONTAINES, Roger, *De l'existence à l'être. La philosophie de Gabriel Marcel* (2 vols.). Editions Nauwelaerts, Louvain, 1968 (2ème. éd.), vol. I, p. 25.

(34) Cfr. RICOEUR, Paul - MARCEL, Gabriel, *Entretiens*. Aubier-Montaigne, Paris, 1968, pp. 54-55.

(35) Cfr. LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso, "La experiencia estética musical y el pensamiento filosófico de G. Marcel". *Estudios Filosóficos* (Valladolid), nº 38 (1989), pp. 513, 514.

(36) Cfr. PARAIN-VIAL, J., *op. cit.*, p. 104. "La música en mi vida y en mi obra", conferencia de 1959.

filósofo auditivo más que existencialista: “Si se me quisiera definir, me parece que en lugar de hablar de filósofo existencialista, expresión pretenciosa y en último análisis casi vacía de sentido, habría que decir muy simplemente que soy, ante todo, un hombre a la escucha” (37).

A continuación enunciaremos únicamente algunos de los temas de su filosofía de la música, agrupándolos en cuatro bloques temáticos:

1) *Música y creación*. “Si una convicción se ha reforzado en mi espíritu, en el curso de estos 20 últimos años, es que lo esencial en todo ser humano es la parte de creación, por reducida que sea, que hay en él. Y añadiría hoy que el contento por el que ella se traduce, se expresa, o al menos se expresaba hasta hace poco tan a menudo, por el canto. Un mundo en el que los hombres ya no cantan es un mundo degenerado” (38).

2) *Música y vida*. La función sagrada de la música es ayudar a vivir (39). “Sin música no se vive, se va tirando”, afirma uno de los personajes de su obra teatral *Le Dard* (1936) (40).

3) *Música y expresión*. La música es, según Marcel, “expresión no representativa”. “Un orden en el que la cosa dicha no pueda distinguirse de la manera de decirla. En este sentido, y sólo en él, la música no significa absolutamente nada, pero quizá por *ser* significación ella misma” (41).

4) *Música y religión*. Bajo este común epígrafe englobaremos varias de sus más interesantes aportaciones filosóficas. La música es para Marcel una suerte de religión, en una época secularizada como la nuestra (42). En este sentido, la improvisación musical, y en general la música, es como una plegaria, como una experiencia salvadora: “Cuántas veces, en horas en las que me sentía cortado de mí mismo, es decir, de mis raíces profundas, y como absorbido por lo cotidiano, tan pronto como me ponía al piano y dejaba que mis manos vagaran sobre las teclas, tenía como el sentimiento físico de velas que se hinchaban, de un corazón que vuelve a latir. Este fenómeno

(37) Cfr. o. c., p. 115, final de la misma conferencia.

(38) Cfr. o. c., p. 107, en la misma conferencia.

(39) Véase en *op. cit.*, p. 29.

(40) Cfr. o. c., p. 107.

(41) MARCEL, Gabriel, *Diario metafísico*. Guadarrama, Madrid, 1969, p. 70.

(42) Véase, por ejemplo, PARAIN-VIAL, J., *op. cit.*, p. 76.

de recuperación es uno de los más misteriosos que conozco, es en cierto sentido el misterio mismo. Puedo afirmar sin duda que es casi siempre en el curso de períodos en los que, dentro de mi esfera de actividad ordinaria, me sentía más trabado, más agotado, cuando se me concedía experimentar del modo más intenso, más inmediato, el extraordinario poder de recuperación vinculado a la música. [...] No hay duda de que tales improvisaciones son de una esencia muy análoga, muy comparable a la plegaria. Y hay en ello un punto que merecería por sí solo un largo estudio. Tampoco hay duda, a mi modo de ver, de que una música grande y elevada es ‘para los hombres en general’ lo que podía ser para mí, pobre individuo, esa improvisación salvadora. No hay duda de que la función espiritual de la música consiste en el fondo en devolver al hombre a sí mismo” (43).

La música es también para Marcel “señal o testimonio sensible” de la esperanza: “Tengo íntimamente conciencia de la oscuridad que es inseparable de la fe, pero al mismo tiempo, en el seno mismo de esta oscuridad, se perfila para mí una esperanza, de la que la música tal vez haya sido, en mi experiencia, como la señal o el testimonio sensible” (44). La música es, además, prenda o promesa de eternidad (45).

La música es como una llamada de lo trascendente y fundante: “La música, en su verdad, se me ha presentado siempre como una llamada irresistible de aquello que, en el hombre, supera al hombre, pero también lo funda” (46). A su vez, la creación musical es trascendente, por cuando no viene de mí ni de otra parte (47). Y es también revelación o descubrimiento más que producción (48). Marcel entiende la improvisación musical a la vez como un modo de recogimiento interior y de recuperación del pasado (49). “Para mí ha existido siempre un íntimo parentesco entre la música y la presencia concreta de aquellos a los que llamamos muertos” (50).

(43) Cfr. o. c., p. 58. “La música y el reino del espíritu” (1940).

(44) Cfr. DAVY. M.-M., *op. cit.*, p. 52. De una conversación con la autora en 1959.

(45) Véase PARAIN-VIAL, J., *op. cit.*, pp. 59 y 289. En este último caso se refiere expresamente a la música de Mozart.

(46) Cfr. o. c., p. 112. “La música en mi vida y en mi obra”, conferencia de 1959.

(47) Véase o. c., p. 82.

(48) Véase o. c., p. 13, nota 8.

(49) Véase o. c., p. 71.

(50) Cfr. o. c., p. 111, en la misma conferencia últimamente citada.

Por último, en el discurso de apertura del festival de Salzburgo de 1965, Marcel afirmó: “La música es, en cierto modo, la patria del alma” (51).

Como muestra de las composiciones de Gabriel Marcel veamos a continuación una de sus melodías publicadas: *Le Double* [El Doble], sobre un texto del poeta francés Jules Supervielle (1884-1960) que se refiere a la conciencia, uno de los temas claves del teatro y en general de la filosofía de Marcel (52). Esta es la traducción castellana del poema:

*Mi doble se presenta y me mira actuar.
Piensa: “Mírale cómo se pone a soñar.
Se cree solo, pero yo puedo observarle
cuando baja los ojos para ahondar en su miseria.*

*En lo más negro de la noche no puede esconderse
de lo que hace con mi soledad.
Hasta en lo profundo del sueño subo a buscarle,
de puntillas, temiendo parecerle brusco.*

*Y le ilumino con mi electricidad
delicada, para no asustarle.
Me aproximo a él y le someto a estudio,
viendo acercarse a mí lo que su corazón elude”.*

KARL R. POPPER
(Viena, 1902 – Londres, 1994)

Para comprender lo que significó la música en la vida de Karl Popper, nada mejor que recurrir a su autobiografía intelectual *Búsqueda sin término* y leer algunos de sus párrafos: “La música ha sido un tema dominante en mi vida. Mi madre tenía un gran sentido musical: tocaba el piano maravillosamente” (53). “Siendo niño tomé algunas lecciones de violín, aunque no llegué muy lejos. No tomé

(51) Cfr. o. c., p. 133.

(52) Véase DAVY, M.-M., *op. cit.*, pp. 214 y 295-296.

(53) POPPER, Karl R., *Búsqueda sin término*. Tecnos, Madrid, 1993 (2ª ed.), p. 71.

lecciones de piano, y aunque me gustaba tocarlo, lo tocaba (y aún lo toco) muy mal” (54).

“Durante un tiempo –entre el otoño de 1920 y quizá hasta 1922– pensé bastante seriamente en hacerme músico. Pero al igual que con otras muchas cosas –matemáticas, física, ebanistería– sentí al final que yo no era realmente lo bastante bueno. A lo largo de mi vida he practicado algo la composición, tomando piezas de Bach como mi modelo platónico, pero nunca me he engañado acerca de los méritos de mis composiciones.

»Siempre fui conservador en el campo de la música. Pienso que Schubert fue el último de los compositores realmente grandes, aunque sentía afición y admiración por Bruckner (especialmente sus tres últimas sinfonías) y algunas obras de Brahms (el *Requiem*). [...] No obstante, [...] pensé que debía hacer un esfuerzo real para conseguir conocer la música contemporánea y disfrutar de ella. Así me hice miembro de la Sociedad para Conciertos Privados presidida por Arnold Schönberg. [...] De este modo llegué a conocer íntimamente algo de la música de Schönberg, especialmente la *Kammersymphonie* y *Pierrot Lunaire*. Fui también a los ensayos de Webern, en especial a los de su *Orchesterstücke*, y a los de Berg.

»Después de dos años hallé que había llegado a saber algo –sobre un tipo de música que ahora me gustaba aún menos que cuando había comenzado. Así entré como alumno, durante un año aproximadamente, en una escuela de música muy diferente: el departamento de música religiosa en el *Konservatorium* de Viena. Fui admitido sobre la base de una fuga que yo había escrito. Fue al final de este año cuando tomé la decisión antes mencionada: que no tenía calidad suficiente para convertirme en músico. Pero todo esto aumentó mi amor por la música ‘clásica’, y mi infinita admiración por los grandes compositores de antaño” (55).

Veamos sólo un ejemplo de la influencia que tuvo la música en su filosofía. Por esos mismos años, hacia 1920, Popper interpretaba la diferencia entre Bach y Beethoven en términos de dos tipos de música: uno al que calificaba de “objetivista”, por cuanto el compositor se centra en la producción de su obra; y otro considerado por él como “subjetivista”, porque el autor persigue la expresión de sus emociones.

(54) *Op. cit.*, p. 72.

(55) *O. c.*, pp. 72-73.

Popper critica, por “trivial, confusa y vacía” (56), la teoría de que la música, y el arte en general, es autoexpresión, y concibe el arte, al igual que la ciencia, como creaciones objetivas, como intentos de resolución de problemas. Así lo explica y ejemplifica: “Al escribir una fuga, el problema del compositor es hallar un tema [sujeto] interesante y un contrapunto [contrasujeto] que contraste con él, y luego explotar este material lo mejor que pueda. Lo que le guíe puede ser tal vez un disciplinado sentido de general adecuación o ‘equilibrio’. [...] Considerar al músico como alguien que se esfuerza en resolver problemas musicales es, sin duda, muy diferente de considerarlo como alguien ocupado en la expresión de sus emociones (cosa que, como es obvio, nadie puede dejar de hacer)” (57).

Pues bien, como el mismo Popper reconoce, “este descubrimiento tuvo una gran influencia ulterior en mi modo de pensar en filosofía, y últimamente me condujo incluso a mi distinción entre mundo 2 y mundo 3, que tan importante papel juega en la filosofía de mis años tardíos” (58). Se refiere aquí Popper a su teoría de los tres mundos interrelacionados y parcialmente solapados, teoría que expone en varias de sus obras (59). Por orden cronológico de aparición, los tres mundos que distingue Popper son: *mundo 1*, el mundo físico o material, integrado por los cuerpos inanimados y animados; *mundo 2*, el mundo mental o psicológico de nuestra experiencia; *mundo 3*, el mundo cultural, que incluye los productos objetivos de la mente humana: el lenguaje oral y escrito, el arte, la ciencia, la tecnología, las instituciones sociales, etc. De él forman parte, pues, las obras musicales, entendidas de modo “objetivista” más que “subjetivista”.

Analizaremos a continuación la única obra musical que conocemos de Karl Popper: su *Fuga en fa sostenido menor* para órgano. ¿Se trata de la misma fuga que escribió hacia 1920, “tomando piezas de Bach como mi modelo platónico”, y por la que fue admitido como alumno en el *Konservatorium* de Viena? Es muy probable que así sea. En todo caso, es una fuga real construida a base de dos sujetos y varios contrasujetos. El segundo de los sujetos es el comienzo de un

(56) O. c., p. 93.

(57) O. c., pp. 90-91.

(58) O. c., p. 80.

(59) Véase, por ejemplo, POPPER, Karl R., *En busca de un mundo mejor*. Paidós, Barcelona, 1994, pp. 22 ss. y 141.

coral que aparece en cuatro ocasiones en la *Pasión según San Mateo* de Bach (números 23, 53, 63 y 72 de la partitura). La elección de este segundo sujeto tal vez sea un homenaje de Popper al gran maestro y genio de la fuga que fue Bach.

Formalmente esta fuga consiste en la exposición de sus dos sujetos y en un desarrollo que incluye varios estrechos y divertimentos. En cierta ocasión Karl Popper escribió lo siguiente: “La música polifónica, en la cual se integran melodías de diversa configuración [...], llegará a ser vista como un espléndido modelo de una paz mundial creativa” (60). Popper supo por propia experiencia la dificultad que entraña construir una fuga, la forma polifónica o contrapuntística por excelencia. En esta *Fuga en fa sostenido menor* llega a integrar hasta tres “melodías de diversa configuración” simultáneamente: un sujeto más dos contrasujetos, o bien dos sujetos más un contrasujeto, presentándose incluso los sujetos en estrecho. De modo que resulta, según sus propias palabras, “un espléndido modelo de una paz mundial creativa”, que asumiera las diferencias, que encajara los disensos.

THEODOR W. ADORNO

(Franckfurt, 1903 - Visp, 1969)

El filósofo Theodor Wiesengrund Adorno escribía a su amigo el novelista Thomas Mann sobre sí mismo lo siguiente: “Estudí en la universidad filosofía y música. En lugar de decidirme por una de ambas, durante toda mi vida tuve la sensación de estar persiguiendo en realidad lo mismo en esos campos divergentes” (61).

Adorno comenzó estudiando música en su hogar familiar, con su madre, que era cantante, y su hermana pianista, con la que tocaba frecuentemente el piano a cuatro manos. Luego siguió sus estudios en el Conservatorio Superior de Franckfurt, a la vez que realizaba el doctorado en filosofía.

(60) Cfr. LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso, *Estética musical*. Rivera Editores, Valencia, 2005, p. 223.

(61) Carta fechada en Los Ángeles el 5 de julio de 1948. Cfr. PONS, Jordi, “Theodor W. Adorno. Una breve semblanza”. Programa del concierto de la Orquesta Ciudad de Granada, dirigida por Salvador Mas, celebrado el 9 de marzo de 2007, en el que se interpretó una obra de Adorno: *El año de los niños. Seis piezas del op. 68 de Robert Schumann, arregladas para pequeña orquesta*.

En 1925 Adorno viaja a Viena para estudiar composición con Alban Berg. Éste le pone en contacto con quien sería también su profesor de piano, Eduard Steuermann, “el intérprete normativo del círculo que rodeaba a Schönberg”, según Adorno (62). Allí se relaciona también con Anton Webern y con Arnold Schönberg. Su experiencia de la música de la Escuela de Viena fue para Adorno bien distinta de lo que había sido unos años antes para Popper (63), como bien diferentes son, por lo demás, sus filosofías (64), empezando por el estilo

(62) ADORNO, Theodor W., *Impromptus*. Laia, Barcelona, 1985, p. 177.

(63) En una entrevista concedida por Popper, a sus 82 años, recordaba así su relación con Schönberg y su música: “Conocí muy bien a Schönberg y estudié a fondo sus obras. En aquella época me sabía de memoria su *Kammersymphonie* y *Pierrot lunaire*. Asistí incluso a los ensayos. He de admitir que se trata de composiciones de alto nivel. Pero, pese a ello, las considero casi demoníacas. Sobre todo *Pierrot lunaire*. [...] Esta música forma parte de una corriente que pretende hacernos creer que vivimos en un mundo sucio y repugnante”. Y generalizando más, añadía que “el peligro más grave al que nos enfrentamos en la actualidad es la forma en la que los intelectuales se empeñan en describir nuestro mundo como un mundo terrible, como un verdadero infierno. [...] Todo el arte moderno, la literatura, la música, están impregnados de esta propaganda que tiende a darle un aspecto dramático a nuestra existencia y al mundo en que vivimos” (ERIBON, Didier, “Karl Popper: ‘En efecto, ¡somos libres!’”. *El País Libros*, 30-9-1984, pp. 1 y 4).

(64) Frente al pesimismo de la Escuela de Viena (Schönberg) y de muchos intelectuales, como los de la Escuela de Frankfurt (Adorno), que presentan el mundo como un infierno terrible, dramático y repugnante, lo que Popper considera falso y engañoso, éste opone una visión mucho más optimista: el mundo no es un paraíso, ni tal vez haya que alcanzar semejante utopía, pero se lo puede y se lo debe mejorar, tanteando por ensayos y errores, y mediante pequeños pasos.

Veamos sólo un ejemplo de esta filosofía pesimista de Adorno. En su monografía sobre Mahler dedica muy poco espacio a sus sinfonías más afirmativas, la segunda y la octava. Un párrafo sólo a la *Segunda sinfonía*, “la obra con que sin duda ha aprendido a amar a Mahler la mayoría de la gente”, a la que achaca “cierto primitivismo en el último movimiento, el de la resurrección”, aunque añade que “sólo la entrada pianísimo del coro, así como su tema, conservan la fuerza sugestiva” (ADORNO, Theodor W., *Mahler*. Península, Barcelona, 1987, p. 168). Y cuatro páginas a la *Octava sinfonía* (“de los mil”), a la que despectivamente se refiere como “la obra maestra oficial de Mahler”, y de la que afirma que “el tabernáculo de su santuario está vacío”, destacando su “consciencia falsa”, su “angustia falseada de afirmación”, su “ilusión de sublimidad”, su “campante utopía” y su “decorativismo grandioso” (*Op. cit.*, pp. 170, 171, 172, 175). En cambio, a la *Novena sinfonía*, la más negativa de Mahler, le dedica 14 páginas (188-201) con calificativos bien diferentes: de su primer movimiento dice que “es como un sueño kafkiano, atormentado” (p. 195); al segundo movimiento se refiere en términos de “danza macabra”, “negatividad”, “infierno”, “estremecimiento de horror” y “espanto” (pp. 196-197); al tercero (Burlesca-Rondó) “se le quitan las ganas de reír”, con su “desesperación”, “fracaso”, “caída”, “nada”, “impotencia”, “caverna”, “abismo sin fondo”, “gemido de angustia” y “desastre” (pp. 197-200); del último movimiento destaca “el sentimiento de algo monstruoso, que en su conclusión deja al oyente con el aliento en suspenso” (p. 200). Su monografía concluye con esta frase lapidaria: “Sin hacer promesas, sus sinfonías son baladas de la derrota, pues ‘pronto llegará la noche’” (p. 202).

literario-filosófico de ambos: claro y profundo el de Popper, oscuro y vacío con frecuencia el de Adorno.

Tras doctorarse en 1924 con una tesis sobre la fenomenología de Husserl, y después de sus estudios musicales en Viena, Adorno fue profesor, desde 1931, en la Universidad de Frankfurt. Durante el nazismo, a partir de 1938, emigró a los Estados Unidos, regresando en 1949 a Alemania, donde junto con Horkheimer constituyó la llamada Escuela de Frankfurt, de filosofía crítica de la cultura y de la sociedad. Muchas de sus obras filosóficas tratan de temas musicales, empezando por su *Filosofía de la nueva música* (1949), dedicada a estudiar a Schönberg y a Stravinsky.

De entre las múltiples aportaciones de Adorno a la filosofía de la música destacaré solamente dos. La primera se refiere a la conciliación de rigor y libertad en el dodecafonismo del “compositor dialéctico” Schönberg. “La suma rigurosidad es a la vez la suma libertad” podría ser el “lema de las obras de Schönberg”, a juicio de Adorno. Así lo afirma en su artículo “El compositor dialéctico” de 1934 (65). Y lo aclara añadiendo que “la suma rigurosidad, es decir, la rigurosidad completa de la técnica, se desvela de hecho, en última instancia, como libertad suma, es decir, como la libertad del hombre para disponer de su música” (66). Así queda aparentemente superada la oposición dialéctica entre rigor —sujeción a normas, las de la técnica dodecafónica— y libertad. ¿Pero es libre el compositor para crear su propio lenguaje?

La segunda aportación responde a la anterior cuestión, a la vez que demuestra la lucidez de Adorno al diagnosticar la principal dificultad de la que él llama “música actual”, entendiendo por tal la que se deriva del atonalismo y dodecafonismo de Schönberg. “La paradójica dificultad de toda música actual consiste en que tiene que crearse primero su propio lenguaje, siendo así que el lenguaje —en la medida en que, por su propio concepto, es algo que está más allá de la composición y fuera de ella, algo que le sirve de soporte— no se deja crear” (67). Hoy, con mayor perspectiva histórica que la de Adorno, muchos seguimos pensando que el principal problema de la “música actual” es, en efecto, un problema de lenguaje musical,

(65) ADORNO, Th. W., *Impromptus*, p. 51.

(66) *Op. cit.*, p. 54.

(67) *O. c.*, p. 121. “Dificultades para componer música”, conferencia de 1964.

y esto no sólo es verdad para el compositor, sino también y sobre todo para el oyente.

De entre las obras musicales publicadas de Adorno –para voz y piano, para orquesta, para cuarteto de cuerda y para coro femenino–, examinaremos únicamente una de ellas, *Dämmerung* [Crepúsculo], primero de sus *Tres poemas de Theodor Däubler para coro femenino a cuatro voces*, op. 8, dedicados al compositor Ernst Krenek, compuestos en 1923, antes de trasladarse a Viena, y revisados en 1945 durante su estancia norteamericana. La obra se sitúa a medio camino entre la tonalidad y la atonalidad. Desde el punto de vista armónico, llama la atención el frecuente empleo de la falsa relación cromática, y melódicamente destaca el uso de la escala de tonos enteros.

El texto del poeta austríaco Theodor Däubler (1876-1934) expresa su emoción ante el crepúsculo. Esta es su traducción castellana:

*La primera estrella ya está en el cielo.
Los seres creen en Dios el Señor
y los barcos zarpan silenciosos.
Una luz se enciende en mi casa.*

*Las olas suben blancas a lo alto.
Todo me parece sagrado.
¿Qué significa esto para mí?
Que no debes estar nunca triste.*

Para finalizar, resumiré en cuatro puntos algunas de las conclusiones que se pueden derivar de todo lo anteriormente expuesto.

1. Todos los filósofos estudiados tuvieron antecedentes musicales en sus familias: el padre, la madre, la hermana o la tía tocaban el piano, cantaban o al menos eran grandes melómanos con formación musical. Este ambiente musical familiar explica su temprana y honda dedicación a la música, hasta el punto de llegar a componer obras musicales. Esto que ocurrió en países como Suiza, Alemania, Francia o Austria, con larga tradición de educación musical, no se produjo en el caso de España, precisamente por sus viejas carencias culturales, más acentuadas en el caso de la música. Así, tres filósofos españoles como Manuel García Morente, Juan David García Bacca o María Zambrano, coetáneos de Marcel, Popper y Adorno, excepcionalmente se interesaron por la música en sus obras filosóficas –el segundo pu-

blicó una *Filosofía de la música* — e incluso los dos primeros tocaban el piano, pero ninguno de ellos llegó a componer música.

2. Algunos de los cinco filósofos estudiados confesaron explícitamente sus limitaciones musicales (Rousseau y Popper), mientras que otros lo hicieron sólo implícitamente al solicitar ayuda para sus orquestaciones o transcripciones (Nietzsche y Marcel). Sólo Adorno pareció estar seguro de su dominio técnico en cuestiones musicales, dada su mayor formación en este campo.

3. Más o menos todos estos filósofos tuvieron una vocación musical: alguno lo reconoció expresamente (Marcel), mientras que los demás lo dieron a entender al declarar su pasión por la música (Rousseau) o al dedicarse a la música durante una época de su vida (Nietzsche y Popper) o a lo largo de toda ella junto con la filosofía (Adorno).

4. Todos los filósofos, en mayor o menor grado, publicaron escritos musicales (el que menos, tal vez, Popper). Pero además en todos los casos sus filosofías estuvieron inspiradas o influidas por la música (particularmente las de Nietzsche y Marcel). Estas filosofías fueron, sin duda, su contribución cultural más importante y no sus composiciones musicales. Como en el caso de Sócrates, ésta fue principalmente su música: “la música de los filósofos” Rousseau, Nietzsche, Marcel, Popper y Adorno.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W., *Disonancias*. Rialp, Madrid, 1966.
- *Filosofía de la nueva música*. Sur, Buenos Aires, 1966.
 - *Impromptus*. Laia, Barcelona, 1985.
 - *Kompositionen*. Edition text+kritik, München, 1980. (Band 1: Lieder für Singstimme und Klavier. Band 2: Kammermusik, Chöre, Orchestrales).
 - *Mahler*. Península, Barcelona, 1987.
 - *Prismas*. Ariel, Barcelona, 1962.
 - *Reacción y progreso y otros ensayos musicales*. Tusquets, Barcelona, 1970.
- DAVY, Marie-Madeleine, *Un philosophe itinérant. Gabriel Marcel*. Flammarion, Paris, 1959. (En las pp. 327-329 se incluye sólo la melodía de *Mes Mânes à Clytie*, de G. Marcel, sobre un poema de André Chénier).
- ERIBON, Didier, “Karl Popper: ‘En efecto, ¡somos libres!’”. *El País Libros*, 30-9-1984, pp. 1 y 4.

- FABRE, Florence, *Nietzsche musicien. La musique et son ombre*. Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2006. (Incluye CD con la grabación de seis obras de Nietzsche).
- HANLEY, Katharine Rose, *Dramatic approaches to creative fidelity: a study in the theater and philosophy of Gabriel Marcel (1889-1973)*. University Press of America, 1997. (En las pp. 190-194 se publica la partitura de *Hommage à la Vie*, de G. Marcel, para voz y piano, sobre un poema de Jules Supervielle).
- LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso, *Estética musical*. Rivera Editores, Valencia, 2005.
- “La experiencia estética musical y el pensamiento filosófico de G. Marcel”. *Estudios Filosóficos* (Valladolid), n° 38 (1989), pp. 483-516.
- MARCEL, Gabriel, *Diario metafísico*. Guadarrama, Madrid, 1969.
- *Existentialisme chrétien*. Plon, Paris, 1947. (En las pp. 321-324 se publica la partitura de *Le Double*, de G. Marcel, para canto y piano, sobre un poema de Jules Supervielle).
- MIKLOWITZ, Paul S., “Also sang Zarathustra. Reflections on Friedrich Nietzsche and Music”. *Piano Quarterly* (USA), n° 158 (summer 1992), pp. 43-48.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratustra*. Alianza, Madrid, 1978 (6ª ed.).
- *El caso Wagner. Nietzsche contra Wagner*. F. Sempere y Cª, Valencia, s. a.
 - *Der musikalische Nachlass*. Bärenreiter, Basel, 1976. (Contiene 74 composiciones, la mayoría canciones para voz y piano, aunque hay también, por ejemplo, música religiosa para solistas, coro y orquesta, y obras para piano).
 - *El nacimiento de la tragedia*. Alianza, Madrid, 1979 (4ª ed.).
- PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel, *Filosofía en música y filosofía de la música de Juan David García Bacca*. Alpuerto, Madrid, 1997.
- PARAIN-VIAL, Jeanne, “L'esthétique musicale de Gabriel Marcel”. *Présence de Gabriel Marcel – Cahier n° 2-3*, Aubier, Paris, 1980.
- PÉREZ MASEDA, Eduardo, “La música de Nietzsche”. *ABC Cultural*, 24-6-2000, p. 24.
- PLATÓN, *Obras completas* (12 vols.; trad. J. D. García Bacca). Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1980-1983.
- PONS, Jordi, “Theodor W. Adorno. Una breve semblanza”. Programa del concierto de la Orquesta Ciudad de Granada, dirigida por Salvador Mas, celebrado el 9-3-2007.
- POPPER, Karl R., *Búsqueda sin término*. Tecnos, Madrid, 1993 (2ª ed.).
- *En busca de un mundo mejor*. Paidós, Barcelona, 1994.

- *Sociedad abierta, universo abierto. Conversación con Franz Kreuzer*. Tecnos, Madrid, 1988 (2ª ed.).
- *La sociedad abierta y sus enemigos*. Paidós, Barcelona, 2006.
- RICOEUR, Paul - MARCEL, Gabriel, *Entretiens*. Aubier-Montaigne, Paris, 1968.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les consolations des misères de ma vie*. Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2008. (Incluye partituras y CD con la grabación de 23 arias de Rousseau).
- *Le Devin du Village*. Edwin F. Kalmus, New York, 1950. (Partitura para canto y piano).
- *Emilio o la educación*. Bruguera, Barcelona, 1971.
- *Escritos sobre música*. Universitat de València, València, 2007.
- SÁNCHEZ PASCUAL, Andrés, *El Nietzsche músico y su "Himno a la vida"*. Universidad Complutense, Madrid, 1990.
- SCHARFSTEIN, Ben-Ami, *Los filósofos y sus vidas*. Cátedra, Madrid, 1984.
- TROISFONTAINES, Roger, *De l'existence à l'être. La philosophie de Gabriel Marcel* (2 vols.). Editions Nauwelaerts, Louvain, 1968 (2ème. éd.).

DISCOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W., *Kompositionen*. Wergo, Mainz, 1990 (WER 6173-2).
- NIETZSCHE, Friedrich, *Lieder, Piano Works, Melodrama*. Philips, Germany, 1995 (PHILIPS 426863-2).
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Le Devin du Village*. Classic Produktion Osnabrück, Germany, 2007 (CPO 777260-2).

Nota: Desconozco que existan grabaciones comercializadas de las obras de Gabriel Marcel y Karl Popper. En cambio, las partituras están todas editadas, como he señalado en la bibliografía, salvo la fuga para órgano de K. Popper, que se encuentra inédita y cuya fotocopia tuvo la amabilidad de facilitarme la organista Montserrat Torrent, quien la estrenó en España el 7 de julio de 1992, en un concierto celebrado en la Basílica del Real Monasterio de El Escorial, dentro de los Cursos de Verano organizados por la Universidad Complutense.

— La relación entre y los cambios en la estructura de la población en el tiempo. Madrid, 1962. 200 p. con 10 figuras y 10 tablas.

ENCUENTRO DE LA LINGÜÍSTICA Y LA LINGÜÍSTICA. Madrid, 1962. 200 p. con 10 figuras y 10 tablas.

ENCUENTRO DE LA LINGÜÍSTICA Y LA LINGÜÍSTICA. Madrid, 1962. 200 p. con 10 figuras y 10 tablas.

ENCUENTRO DE LA LINGÜÍSTICA Y LA LINGÜÍSTICA. Madrid, 1962. 200 p. con 10 figuras y 10 tablas.

ENCUENTRO DE LA LINGÜÍSTICA Y LA LINGÜÍSTICA. Madrid, 1962. 200 p. con 10 figuras y 10 tablas.

ENCUENTRO DE LA LINGÜÍSTICA Y LA LINGÜÍSTICA. Madrid, 1962. 200 p. con 10 figuras y 10 tablas.

ENCUENTRO DE LA LINGÜÍSTICA Y LA LINGÜÍSTICA. Madrid, 1962. 200 p. con 10 figuras y 10 tablas.

ENCUENTRO DE LA LINGÜÍSTICA Y LA LINGÜÍSTICA. Madrid, 1962. 200 p. con 10 figuras y 10 tablas.

ENCUENTRO DE LA LINGÜÍSTICA Y LA LINGÜÍSTICA. Madrid, 1962. 200 p. con 10 figuras y 10 tablas.

ENCUENTRO DE LA LINGÜÍSTICA Y LA LINGÜÍSTICA. Madrid, 1962. 200 p. con 10 figuras y 10 tablas.

ENCUENTRO DE LA LINGÜÍSTICA Y LA LINGÜÍSTICA. Madrid, 1962. 200 p. con 10 figuras y 10 tablas.

ENCUENTRO DE LA LINGÜÍSTICA Y LA LINGÜÍSTICA. Madrid, 1962. 200 p. con 10 figuras y 10 tablas.

ENCUENTRO DE LA LINGÜÍSTICA Y LA LINGÜÍSTICA. Madrid, 1962. 200 p. con 10 figuras y 10 tablas.

ENCUENTRO DE LA LINGÜÍSTICA Y LA LINGÜÍSTICA. Madrid, 1962. 200 p. con 10 figuras y 10 tablas.

ENCUENTRO DE LA LINGÜÍSTICA Y LA LINGÜÍSTICA. Madrid, 1962. 200 p. con 10 figuras y 10 tablas.

ENCUENTRO DE LA LINGÜÍSTICA Y LA LINGÜÍSTICA. Madrid, 1962. 200 p. con 10 figuras y 10 tablas.

ENCUENTRO DE LA LINGÜÍSTICA Y LA LINGÜÍSTICA. Madrid, 1962. 200 p. con 10 figuras y 10 tablas.

ENCUENTRO DE LA LINGÜÍSTICA Y LA LINGÜÍSTICA. Madrid, 1962. 200 p. con 10 figuras y 10 tablas.

ENCUENTRO DE LA LINGÜÍSTICA Y LA LINGÜÍSTICA. Madrid, 1962. 200 p. con 10 figuras y 10 tablas.

ENCUENTRO DE LA LINGÜÍSTICA Y LA LINGÜÍSTICA. Madrid, 1962. 200 p. con 10 figuras y 10 tablas.